



L'inconscio ottico della storia: per una retorica della visione perturbante in Antonio Tabucchi

Veronica Frigeni

«La vera vita è altrove», ha scritto Rimbaud, ma questo *altrove* è accanto a noi, a un millimetro da dove ci troviamo, ma parallelo al nostro sguardo. O retrostante. E ciò che è parallelo al nostro sguardo o retrostante non è visibile: per percepirlo ci vuole uno sguardo obliquo, o «gli occhi sulla nuca» come in Cortázar. Non so se egli sia un microscopio o un binocolo girato al contrario: spesso le due cose insieme [...] e ciò crea un inedito *Unheimlich*, un iper-perturbante.

Antonio Tabucchi, *Di tutto resta
un poco. Letteratura e cinema*

1. Quale visione? Reale, storia, inconscio

Nel capitolo quinto del romanzo *Requiem*, pubblicato originariamente in portoghese nel 1991, affidando la spiegazione alla voce del Copista che l'io narrante incontra di fronte alla tela di Bosch raffigurante le *Tentazioni di S. Antonio*, Antonio Tabucchi informa il lettore di come tale quadro, in virtù delle sue capacità taumaturgiche, fosse stato un tempo esposto all'Ospedale degli Antoniani di Lisbona, luogo di cura di malattie della pelle e del «terribile fuoco di



Sant'Antonio» (Tabucchi 1992: 79), una malattia, quest'ultima, imputabile al virus cosiddetto herpes zoster:

È un virus molto strano, disse il Copista, pare che tutti ce lo portiamo dentro allo stato larvale, ma si manifesta quando le difese dell'organismo sono infiacchite, allora attacca con virulenza, poi si addormenta e torna ad attaccare ciclicamente, guardi, le dico una cosa, penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca [...] ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso. (*Ibid.*)

In realtà la finzione traspone qui un episodio velatamente biografico, la cui genesi Tabucchi stesso aveva raccontato in una precedente occasione (Tabucchi 1993: 161-162), quando l'equivalenza tra virus e rimorso era ancora solo un'ipotesi da indagare poeticamente – o meglio, era stata, in questo senso, matrice del racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* (Tabucchi 1991) – lungi però dal divenire uno dei motivi fondanti, se non il momento rivelatorio, la possibile chiave per decifrare il vagheggiamento itinerante nel successivo romanzo – allucinazione.

Con una mossa affine e complementare a quella compiuta dall'autore, propongo pertanto di ricondurre tale analogia dal livello intradiegetico di motivo narrativo, quale esso appare nel romanzo, al livello extra-diegetico di *modus operandi* poetico; in particolare, esplicitando le suggestioni temporali implicate nell'equivalenza tra herpes zoster e rimorso, si precisa come il tentativo sia quello di suggerire l'esistenza di un rimando tra rimorso quale formula virale latente e che perciò già racchiude in nuce, accennandovi, il proprio futuro inveroamento, e ciò che con Walter Benjamin si è definito «inconscio ottico» della storia (Benjamin 1966: 63) al fine di dimostrare come, nell'opera di Tabucchi, alla coincidenza tra quest'ultimo e il reale corrisponda, da parte dello scrittore, uno sguardo perturbante in quanto impegnato ed impegnato in quanto perturbante: «una virtù

dello sguardo, che non appartiene al nervo ottico ma all'intelligenza» (Tabucchi 2012: 73) come la definirebbe egli medesimo. Il rimorso, pertanto, quale atteggiamento storico o, con Benjamin, l'immagine dialettica come configurazione intellegibile e di senso della storia.

Scopo del presente articolo è, infatti, quello di individuare i principi della visione perturbante che costituiscono il meccanismo retorico di funzionamento della rappresentazione storica in Tabucchi; per questo motivo, oggetto di trattazione non sarà il dialogo tra letteratura e immagine *tout court* – sia essa pittorica, fotografica o filmica – che spesso l'autore inserisce quale elemento finzionale nella propria dimensione narrativa e che è già stata indagata nelle sue premesse e nelle sue peculiarità (Ceserani 2011; Rimini 2011; Cometa 2012). Impiegando la terminologia e la stessa procedura fotografica come metafora interpretativa ed attingendo a categorie estetiche e concettuali quali quelle di reale, perturbante e impegno, la riflessione indagherà piuttosto le modalità nelle quali, attraverso una retorica narrativa, Tabucchi sviluppa la propria posizione di impegno storico e civile.

Nel saggio *Piccola storia della fotografia* Benjamin scrive infatti:

Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, quell'hic et nunc con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro [...] la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; [...] soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo. (Benjamin 1966: 62-63)

La dinamicità temporale dell'immagine fotografica, qui da intendersi – come detto – non solo letteralmente ma anche e soprattutto metaforicamente quale esito dello sguardo straniato sulla storia, il suo

recare con sé in nuce il futuro anteriore del proprio risveglio storico, affine in tale ottica sia alla *pathosformel* di Aby Warburg sia all'immagine aperta di Didi Huberman¹, si caratterizza infatti per tre aspetti: anzitutto il gesto fotografico coglie, indipendentemente ed oltre la volontà e gli inganni del soggetto, una dimensione vitale brulicante, inconscia, ma che pertiene, a mio avviso, alla definizione lacaniana del reale; in questo senso, come indica Recalcati (2008), «il reale Lacaniano non è un reale ontologico che precede e istituisce il linguaggio, ma è un effetto del linguaggio, un “centro esterno” del linguaggio» (*ibid.*: 40) e per questo stesso motivo ogni immagine che cristallizzi l'inconscio ottico della Storia deve essere intesa storiograficamente nei parametri dialettici delineati da Benjamin ed esteticamente quale «immagine-segno», ovvero come ciò che «pur sospendendo il principio della rappresentazione [...] ha il potere di bucare le immagini già costituite e di farsi indice del reale come impossibile da rappresentare» (*ibid.*: 99).

Il secondo discrimine della visione perturbante rivolta alla Storia allude alla sua capacità non solo di cogliere, come precedentemente affermato, il reale prima ed oltre le costrizioni della realtà, ma di scardinare in modo vicendevole ogni possibile forma di narrativa teleologica, la quale ne tradirebbe la natura cesurale e di esplosione del continuum storico: sul piano estetico e precisamente letterario ciò determina le condizioni di possibilità di una scrittura che contesti la pretesa, avanzata da ogni narrazione lineare e monologica, di catturare

¹ «Con lui [Warburg] la storia dell'arte incessantemente si inquieta, *la storia dell'arte si perturba*, nel senso – molto benjaminiano peraltro – che volge a un'origine» (Didi Huberman 2006: 30, corsivo nel testo). Didi-Huberman inoltre propone una definizione di immagine aperta che, attraverso la mediazione concettuale del Reale lacaniano, credo possa essere estesa sino all'inconscio ottico di cui parla Benjamin: «*L'immagine aperta* designerebbe, quindi, non tanto una certa categoria di immagini quanto piuttosto un momento privilegiato, un *evento d'immagine* nel quale si squarcia profondamente, *a contatto con un reale*, l'organizzazione aspettuale del simile» (Didi Huberman 2008: 9, corsivo nel testo).

il significato della Storia². In questo senso Recalcati suggerisce l'esistenza di tre diverse estetiche lacaniane legate rispettivamente all'organizzazione del vuoto, all'anamorfosi e alla cosiddetta singolarità della lettera. A mio avviso soprattutto le prime due identificano una duplice modalità di inveramento narrativo dell'inconscio ottico e della visione perturbante in Tabucchi: la prima, assimilabile anche all'*ostranenje* di Sklovsky, sottende alla poetica del rovescio la cui genesi è ricondotta da Tabucchi all'essersi accorto «che una certa cosa che era così era invece anche in un altro modo» (Tabucchi 1988: 5); in questo senso il gioco pluri-prospettico che l'autore riconosce essere strumento di impegno diventa la trasposizione letteraria di quello sguardo – perturbante e perturbato – che si trova a scrutare il palinsesto storico:

Quello che mi interessò di più [...] era la reversibilità del Tempo. [...] Leggere la realtà al rovescio, scambiando l'asse causa-effetto era allettante. E se alla reversibilità del Tempo si sostituisce la reversibilità della Storia, la lettura si fa ancora più interessante e può riservare sorprese, soprattutto quando le cause sono avvolte nel mistero. [...] è davvero il Perturbante di Freudiana memoria, non più desunto da un racconto di Hoffmann, ma dalla Storia. (Tabucchi 1998: 24-26)

² In questo senso lo scavo inconscio della fotografia diviene metafora di quell'atteggiamento – tipicamente postmoderno – di de-naturalizzazione e di denuncia dell'opacità della scrittura stessa; tuttavia ritengo che uno dei momenti di problematizzazione di Tabucchi verso il postmoderno stesso consista nel non negare una possibilità di senso alla Storia, possibilità che è riconosciuta quale intrinseca al suo stesso divenire oggetto di narrazione letteraria: al gioco di differenze e di differimento *ad infinitum* di ogni significato, Tabucchi oppone la costruzione differenziale del significato stesso, che consiste appunto nel cogliere e salvare le potenzialità inesprese, incomplete del reale. «Ho capito che raccontare significa estrarre l'esistente dal non-esistente, suggerire alla realtà ciò che essa deve fare» (Tabucchi 2003: 74).

La seconda estetica lacaniana, che «eleva questa lacerazione interna al soggetto, che l'esperienza perturbante fa emergere pienamente, a una sorta di principio iconologico» (Recalcati 2008: 53), essendo imperniata sulla cosiddetta «funzione quadro» (*ibid.*) analoga nei presupposti e nell'affiorare traumatico al *punctum* di Barthes, determina non solo un capovolgimento della tradizionale prospettiva geometrica reificante – il cui emblema in Tabucchi è proprio lo spazio geometrico della finestra³, giacché essa ritaglia un dominio ottico sul reale – ma anche del suo corollario temporale, facendo esplodere la linearità del moderno non per imporre una ciclicità mitica, bensì quella temporalità estraniata e asincrona che Benjamin prima e Agamben poi definiscono messianica⁴ e che Tabucchi equipara precisamente all'immagine ossimorica riflessa dallo specchio⁵:

³ «Finestre, ciò di cui abbiamo bisogno [...] la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna richiuderlo in un rettangolo [...] le finestre sono solo una pavida forma di geometria degli uomini che temono lo sguardo circolare, dove tutto entra senza senso e senza rimedio, come quando Talete guardava le stelle, che non entrano nel quadro della finestra», Tabucchi 2004: 142-143.

⁴ Agamben definisce quello messianico come «un tempo dentro il tempo – non ulteriore, ma interiore – che misura soltanto la mia sfasatura rispetto a esso, il mio essere in scarto e in non coincidenza rispetto alla mia rappresentazione del tempo, ma, proprio per questo, anche la mia possibilità di compierla e di afferrarla. [...] Esso è il tempo che il tempo ci mette per finire – o, più esattamente, il tempo che noi impieghiamo per far finire, per compiere la nostra rappresentazione del tempo» (Agamben 2000: 67, corsivo nel testo).

⁵ Dalla nozione di “sguardo ritornato” risulta evidente in primo luogo come l'immagine dello specchio non sia da associare alla visione speculare che Lacan attribuisce al piano dell'Immaginario, bensì come, entro il perimetro della riflessione psicanalitica dello stesso, essa rimandi piuttosto a quello sguardo che egli pone a fondamento del Reale – e del perturbante – ovvero lo sguardo che ci guarda senza essere visto. In secondo luogo tale concetto risponde implicitamente, decostruendolo, al quesito in merito a chi sia o possa essere considerato il soggetto della visione perturbante: appare,

Lo specchio riproduce la nostra immagine non come essa esiste e come gli altri la vedono nella realtà [...] per questo I filosofi taoisti lo chiamano sguardo ritornato, uno sguardo che torna indietro. [...] La nostra vita è scritta come uno specchio, e tutto si capovolge. (Tabucchi – Cherici 2013: 9)

In questo senso, muovendoci ancora entro lo scenario delle *Tentazioni* di Bosch, credo si possa leggere quale figura anamorfica la cernia che dal quadro trabocca nelle strade notturne di Lisbona, dove nel racconto *Notte, mare o distanza* (Tabucchi 1991) essa diviene da un lato emblema del reale traumatico della Storia – la perquisizione che i protagonisti subiscono da parte della polizia di Salazar – e dall'altro veicolo dell'immaginazione narrativa quale tentativo di ricordo correttivo⁶ del passato – quale possibilità etica di *pietas* –:

E tutto ricominciava, nell'immaginazione di chi immaginava quella notte, come una pantomime o una stregoneria: come povere creature condannate a una ripetizione insensata, forzate a mimare

infatti, evidente come ogni soggettività del perturbante presupponga una de-soggettivizzazione; si noti a margine come da questo derivi una notevole complicazione della nozione narratologica di focalizzazione o punto di vista.

⁶ Di una funzione correttiva della letteratura parla proprio Tabucchi (Tabucchi 2012: 6); ritengo che tale funzione sia non solo compatibile ma assolutamente complementare con una visione del passato, della Storia e della realtà quale espresso dall'autore in termini di «Definitivo» (*ibid.*), poiché essa presuppone un distinguo tra il piano evenemenziale dei meri accadimenti – dove l'attenzione cade proprio sull'aggettivo – ed il piano narrativo degli eventi dove l'immaginazione, agendo nell'ontologia del potenziale, diviene strumento non di falsificazione di quanto effettivamente, praticamente accaduto – per citare due avverbi cari a Tabucchi stesso (cfr. *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*) – bensì occasione di inveroamento del possibile. Nelle parole di Palumbo Mosca «il romanzo, dunque, non riflette l'evento, riflette bensì sull'evento [...] fiction deve essere inteso qui come immaginazione in grado di trasformare l'esperienza in conoscenza» (Palumbo Mosca 2011: 215).

e a ripercorrere il preludio all'avventura atroce che le aspettava nella notte e che una immaginazione non aveva il coraggio di far loro vivere come dovevano viverla. [...] E fu a quel punto che arrivò la cernia. [...] Ma questo dipendeva dall'immaginazione di chi pensava a come avrebbero potuto essersi svolti i fatti quella notte. Così, a quel punto, la sua immaginazione produceva una cernia. (*Ibid.*: 36-39)

Terza peculiarità dell'immagine fotografica è il suo cogliere e preservare l'inconscio ottico della storia, il reale della realtà, non come possibilità di riproduzione dell'identico – di ciò che veramente fu – ma come possibilità di rimemorazione, delineando un ordito storico cui concorrono memoria e immaginazione e che disegna le condizioni di riscrittura di ciò che si propone qui di chiamare palinsesto ottico della Storia nella narrativa di Tabucchi. Vorrei pertanto richiamare qui il concetto di «debole potenza messianica» (Benjamin 1962: 77), il quale nella definizione di Benjamin⁷ identifica la possibilità di redimere le potenzialità rimaste inesprese o irrealizzate nell'inconscio della storia, un potere che agisce significativamente a posteriori:

Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo «come propriamente è stato». Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. Per il materialismo storico si tratta di fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo. (*Ibid.*: 78)

⁷ «Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione. C'è un'intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra. Noi siamo stati attesi sulla terra. A noi, come ad ogni generazione che ci ha preceduto, è stata data in dote una *debole* forza messianica, su cui il passato ha un diritto. Questa esigenza non si lascia soddisfare facilmente. Il materialista storico lo sa», Benjamin 1962: 78, corsivo nel testo.

Tale concetto inoltre rimanda al pensiero debole di Vattimo che, per esempio nell'analisi della Schwarz Lausten (2005), è stato messo in relazione con la narrativa di Tabucchi, non puntualizzando però quella che è a mio avviso una consonanza rivelatrice: come nel pensiero debole, così anche nella visione della storia quale palinsesto, il rapporto con il passato si fonda ed inverte nei termini della rimemorazione – e non è forse presente nel concetto stesso di *Verwindung* una viralità latente al pari dell'herpes zoster o del rimorso?⁸ Ne risulta quindi una forma di pietas a posteriori, che permea non solo il piano evenemenziale delle *res gestae* collettive, ma anche le micro-storie dei personaggi di carta: in questo senso, anche nel romanzo postumo *Per Isabel. Un mandala* il tentativo di auto-assolversi dai propri rimorsi culmina nell'immagine che il protagonista, scopertosi infine innocente e libero dai demoni interiori di un'eventuale paternità mai (ri)conosciuta, decide di tenere con sé, giacché «di tutto resta un poco, a volte un'immagine» (Tabucchi 2013: 117)⁹. Pertanto, credo che ciò che Tabucchi aggiunga o comunque amplifichi nel concetto benjaminiano d'inconscio ottico sia precisamente la legittimità di intendere quest'ultimo non solo nei

⁸ Un'analisi degli echi che risuonano tra l'immagine del virus latente di Tabucchi e la rimemorazione di Vattimo è stata proposta da Monica Jansen (2002), nel tentativo di legittimare una nuova visione del rapporto che il postmoderno intrattiene con il moderno. A questo proposito, a mio avviso, il secondo momento critico rispetto al primo compiuto dalla Jansen, consiste proprio nell'utilizzare l'immagine formulata da Tabucchi per problematizzare anche il rapporto che il postmoderno intrattiene con se stesso, indagando quel margine di differenziale interno che io identifico, con Agamben, nei termini del contemporaneo (cfr. la conclusione di questo articolo).

⁹ Credo si possa leggere e problematizzare nei termini rovesciati e rovesciabili di una viralità latente del rimorso, traendone pertanto una ironia feroce della sentenza giudiziaria relativa al processo per l'omicidio del commissario Calabresi e di cui Tabucchi riferisce ne *La gastrite di Platone*, l'immagine, che ivi compare, di un «malore attivo» quale causa della morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli (Tabucchi 1998: 83).

termini di un rimando indicale al reale che è stato e alle sue potenzialità allora inattualizzate e ora compiute¹⁰, ma anche e soprattutto come *remainder*, rimando di quel reale che sempre, per definizione, resterà quale surplus irreali oltre ogni fattuale.

2. La visione perturbante come retorica

Avendo sinora enucleato le condizioni di possibilità e di legittimità affinché si possa invero parlare di visione perturbante nell'opera di Antonio Tabucchi, rimangono tuttavia due ulteriori quesiti da indagare: perché è possibile parlare di una retorica della visione perturbante?; e, in secondo momento, che tipo di visione è in definitiva quella perturbante, se pensata in termini retorici? Ciò che ci si propone di indagare sono pertanto le ragioni che consentono di leggere lo sguardo storico di Tabucchi come una costruzione retorica, e in quali modalità quest'ultima retroagisce andando a plasmare in modo peculiare proprio tale ottica estraniata.

Rispondere al primo interrogativo significa riconoscere come la rivelazione e la narrabilità dell'inconscio ottico della Storia presuppongano una struttura di rimandi vicendevoli tra l'essere stato della fotografia e il presente del suo riconoscimento; in questo senso la temporalità asincrona e dialettica che attraverso la visione perturbante consente una riscrittura del palinsesto storico – e della storia come palinsesto – testimonia la presenza nell'opera di Tabucchi di un funzionamento retorico basato in primo luogo sull'uso simultaneo di metalepsis e prolessi, già identificato da Bahti (1979) come la retorica intrinseca al metodo storico di Benjamin¹¹, giacché postula un

¹⁰ Cfr. il discorso analogo che Pinzuti (Pinzuti 2008: 143-154) sviluppa a partire dalle riflessioni di Jankélévitch.

¹¹ In questo senso tale retorica può essere formalizzata anche nei termini del messianismo figurale di Agamben quale proposto da quest'ultimo a proposito della sestina quale «macchina soteriologica» (Agamben 2000: 80). Inoltre attraverso la nozione di metalepsi narratologica, formalizzata tra gli altri da Genette, il discorso retorico dell'inconscio ottico, del reale della Storia

vicendevole implicarsi tra l'allora della scrittura e l'ora della lettura, tra il presente della riscrittura attualizzante e il futuro anteriore dell'interpretazione potenziale; un uso non solo simultaneo ma anche iterativo, giacché con Agamben «la ripetizione restituisce la possibilità a ciò che è stato, lo rende nuovamente possibile [...] La memoria restituisce al passato la sua possibilità» (Agamben 2001: 105). Opponendosi tanto alla logica sterile e monolitica del mero evento che sottende le narrazioni ufficiali della Storia quanto alla logica ipertrofica del delirio interpretativo postmoderno, memoria e immaginazione diventano gli strumenti a disposizione dello scrittore che voglia ritrovare e portare a compimento le potenzialità irrisolte del passato.

Pensare la Storia come palinsesto significa riconoscere anzitutto la possibilità di percorrerla in entrambe le direzioni. Da un lato, infatti, il presente dello sguardo perturbante sorge proprio al crocevia di – e abbraccia contemporaneamente – il progressivo delinearsi sia dell'orbita prolettica che dal passato giunge al presente, sia della ricapitolazione analettica che ritorna sul proprio passato. È questo un *modus operandi* che coincide pertanto con la dinamica ottica della diplopia. Dall'altro lato, postulare la Storia come palinsesto riconosce implicitamente come ogni (ri)scrittura avvenga sotto forma di riformulazione iterativa – convergendo con il principio al contempo ottico e temporale del *déjà vu*. In tal senso l'ossessiva iterazione della frase “sostiene Pereira” (Tabucchi 1994) – che compare trentasette volte solo nel primo capitolo – agisce come una sorta di auto-citazione e palinodia. Ciò tuttavia non produce un ritorno dell'identico,

interseca quelle narrazioni di Tabucchi – si pensi, per esempio, al romanzo *Notturmo Indiano* o al racconto “Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?” (1998) – in cui la metalessi diviene a un tempo interrogazione ontologica del Reale e delle condizioni di possibilità della rappresentazione letteraria medesima; in questo senso si potrebbe intendere la predilezione di Tabucchi per il concetto di frattale quale una sorta di traduzione, anche iconologica, della metalepsi perturbante, da opporre alla familiarità rasserenante della geometria euclidea alla base, come già visto, delle finestre.

inaugurando bensì lo spazio del potenziale e del possibile. Una leggera variazione di tale *modus operandi* occorre nel già menzionato racconto *Notte, mare o distanza*, laddove la ripetizione interrutiva o, al converso, la cesura reiterante richiamano il *ralenti* del montaggio cinematografico, quest'ultimo espressamente adoperato da Tabucchi nel suo primo romanzo e rispetto al quale ritengo sia legittimo accostare la nozione benjaminiana di montaggio di citazioni.

Quale visione è pertanto quella perturbante?¹² La risposta è qui triplice: anzitutto essa non è una visione geometrica, reificante; o meglio pertiene ad un perimetro geometrico solo nel senso che Bodei (1997) gli attribuisce, invero quello di una possibilità di senso innovativa ed eccentrica, per cui «la responsabilità primaria del narratore [è] quella di ricostruire le potenzialità non realizzate [...] fissare il disegno intero ricomponendo in unità i frammenti» (Surdich 2008: 44).

In secondo tempo è riconducibile ad uno sguardo poetico e – nelle poetiche a posteriori di Tabucchi – oracolare¹³. Indovini, chiromanti e oracoli riaffiorano tra gli altri in *Piazza d'Italia*, nel racconto “Passato Composto” incluso nella raccolta *I volatili del Beato Angelico*, in *Requiem*, *Tristano muore* e *Marconi, se ben mi ricordo*: soffermandomi su questi ultimi due vorrei sottolineare come in essi le profezie, lungi dall'essere mere previsioni del futuro, diventano momento di riflessione, al contempo, in merito all'inevitabilità di ciò che deve essere nonché alla salvifica apertura di ciò che, nelle pieghe inconsce del reale, avrebbe potuto o potrebbe essere. Una visione, in definitiva, quella perturbante che diviene, come per il Calcante di Heidegger, la visione «[of] the ontological dimension of time and history, sees the conditions of

¹² Se Freud può essere ritenuto il fondatore del discorso sul perturbante con il saggio omonimo pubblicato nel 1919, si può allora sostenere come la dimensione ottica ne costituisca una delle direttrici chiave sin dagli albori, anche nel suo vicendevole rimando alla nozione di fantasmagoria storica (cfr. Weber 2000).

¹³ Significativamente anche in Benjamin sguardo oracolare e montaggio di citazioni convergono (cfr. Löwi 2004).

possibility for historical ruptures and radically new beginnings» (Levin 1999: 398).

Così la voce oracolare in *Tristano muore* risponde agli interrogativi del protagonista «sei venuto affinché il tuo vero passato lo dica la mia voce, perché tu non hai il coraggio di farlo, e così ti affidi a me, che predico il futuro, di predire ciò che essendo già stato non potrà più cambiare» (Tabucchi 2004: 154) – ciò che Tabucchi definisce in sede di poetica quale «previsione del passato che si realizza postumamente»¹⁴ –, mentre in *Marconi, se ben mi ricordo* l'indovina Miss Scriblerus si mostra in grado persino di leggere pagine di scrittura futura, l'omaggio che George Orwell dedicherà alla Catalogna della guerra civile spagnola, mostrando come l'inconscio ottico della storia non solo racchiuda il proprio potenziale inveroamento, ma anche le parole, la scrittura con cui esso sarà adempiuto.

Da ultimo è uno sguardo storico che suggerisce, a mio avviso, anche una rivisitazione delle categorie con cui l'opera di Tabucchi è stata sinora indagata e periodizzata: benché la sua produzione letteraria appartenga da un punto di vista storico alla postmodernità, esiste però nella critica di Tabucchi una difficoltà nel formulare un giudizio univoco e condiviso e che testimonia di quello che appare come un continuo oscillare, nell'opera stessa, tra momenti d'impegno moderno e momenti di divertissement meta-testuale di un certo postmodernismo. A mio avviso due sono le possibilità di conciliazione di due anime che, lungi dal contrapporsi, sono invece l'una il presupposto e il rovescio dell'altra: la prima possibilità, quale avanzata per esempio da Lazzarin (2007), consiste nel riconoscere la connotazione etico-politica degli strumenti e delle impalcature della fiction di Tabucchi¹⁵, sviluppando pertanto le potenzialità etiche

¹⁴ «La scrittura, a volte, è cieca. E nella sua cecità, oracolare. Solo che la sua previsione non riguarda il futuro, ma ciò che successe nel passato a noi o agli altri e che non avevamo capito che era successo e perché», Tabucchi 2003: 103.

¹⁵ Benché, anche in tale ottica, credo che ripensare la poetica di Tabucchi nei termini del perturbante e non, per esempio, del fantastico, vada oltre il

implicite nel postmoderno; la seconda strada, da me qui solo abbozzata, consiste nel ripensare la possibilità stessa dell'inquadramento storico di un autore e, nello specifico, del suo relazionarsi con la Storia e nella Storia, di fatto oltrepassando la stessa nozione di postmodernismo. A questo proposito ritengo che la visione perturbante, costruita come visto su una retorica che implica il vicendevole inverarsi di tempo e sguardo¹⁶, suggerisca un punto di vista dell'autore che io definirei, con Agamben (2008), "contemporaneo", ovvero che dialoga con la Storia secondo le dinamiche di quella dialettica dell'arresto già teorizzata da Benjamin, e che riassume in un'immagine ciò che si è qui definito nei termini di una retorica della visione perturbante:

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; [...] contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci ma il buio. [...] E per questo essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio: perché significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce

tentativo di conciliazione tra strumenti testuali e potenzialità etico-politiche, essendo queste già implicante alla radice del perturbante stesso.

¹⁶ Del resto, anche nelle parole di Tabucchi stesso il relazionarsi con la modernità presuppone una temporalità e una visione asincrone: «Essere moderni significa vivere pienamente la nostra modernità e al contempo temerla, guardarla negli occhi per indagarne gli aspetti più feroci. [...] Coloro che oggi sono ostili alla modernità [...] non vorrebbero soltanto spegnere le luci che la modernità porta con sé, ma spegnere anche l'oscurità della modernità, cioè la faccia inquietante che essa necessariamente reca al pari del suo volto luminoso» (Tabucchi 2012: 13-14).

che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi. (*Ibid.*: 22-33)¹⁷

In definitiva l'intera visione storica di Tabucchi si dimostra fondata sulla categoria del perturbante. Ciò vale tanto in termini di retorica, ovvero quando lo sguardo storico diviene strumento e oggetto di narrazione, quanto in termini di poetica, relativamente al posizionamento dell'autore stesso rispetto alle categorie storiche e storiografiche, quali quelle di modernità e postmoderno. Del resto, è quella del perturbante una dimensione centrale e trasversale all'intera opera tabucchiana: da un lato, infatti, troviamo nei suoi testi l'utilizzo dell'*Unheimliche* quale categoria epistemologica e di conoscenza. È in questo senso che, nella prospettiva indagata dall'articolo, esso diviene possibile punto di vista, sguardo potenziale ed impegnato sulla Storia. Dall'altro lato, però, il perturbante si rivela essere, più profondamente, matrice ontologica della realtà. Di conseguenza non è solo la visione storica ad apparire diplopica e rovesciata, ma è la Storia, il reale stesso ad essere già intrinsecamente plurale ed enigmatico. Tuttavia la declinazione epistemologica e quella ontologica non esauriscono il perimetro in cui opera l'*Unheimliche* tabucchiano. In conclusione, infatti, si deve evidenziare come, in Tabucchi, il perturbante divenga anche e soprattutto principio di costruzione e di funzionamento del discorso letterario, un esempio del quale è costituito proprio da ciò che abbiamo qui definito come retorica della visione perturbante.

¹⁷ Indicativo, in quest'idea chiaroscurale del contemporaneo, il fatto che uno dei testi in cui più si esercita la volontà di impegno etico e politico di Tabucchi, ovvero *La gastrite di Platone*, rechi come sottotitolo "notizie dal buio che stiamo attraversando".

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Image et mémoire* (1998), trad. it. "Il Cinema di Guy Debord", *Guy Debord (contro) il cinema*, Eds. Enrico Ghezzi, Roberto Turigliatto, Milano, Il Castoro, 2001: 103-107.
- Id., *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Id., *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo, 2008.
- Bahti, Timothy, "History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's Theses on the Concept of History", *Diacritics*, 9.3 (1979) <http://www.jstor.org/stable/464806>, online (Ultimo accesso 13/11/2013).
- Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), trad. it. "Tesi di filosofia della storia", *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Ed. Renato Solmi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1962: 75-86.
- Id., *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), trad. it. "Piccola storia della fotografia", *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966: 57-78.
- Bodei, Remo, "The geometry of equality: Antonio Tabucchi and the Civil Dimension", *Spunti e Ricerche*, 12 (1997): 44-48.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Didi Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Id., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano, Mondadori, 2008.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche" (1919), *Gesammelte Werke*, 12, Frankfurt-London, S. Fischer Verlag-Imago, 1947: 229-68, trad. it. "Il perturbante", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1977: 77-118, IX.
- Jansen, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002.

- Lazzarin, Stefano, "Antonio Tabucchi Fingitore e Polemista", *Chroniques Italiennes*, 79-80 (2007), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web11/Lazzarin11.pdf>, online (20/11/2013).
- Levin, David Michael, *The Philosopher's Gaze. Modernity In The Shadows Of Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Löwi, Michael, *Segnalatore d'incendio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Palumbo Mosca, Raffaello, "Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea", *MLN* 126.1 (2011): 200-223.
- Pinzuti, Eleonora, "Sub specie Jankélévitch", *I notturni di Antonio Tabucchi. Atti di seminario: Firenze, 12-13 maggio 2008*, Ed. Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008: 143-154.
- Recalcati, Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Milano, Mondadori, 2011.
- Rimini, Thea, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.
- Roelens, Nicole – Lanslots, Inge (eds.), *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea. Atti del Convegno Internazionale di Anversa, Maggio 1991*, Ravenna, Longo, 1993.
- Schwarz Lausten, Pia, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2005.
- Surdich, Luigi, "Il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro. Forma e sostanza dei sogni nella narrativa di Tabucchi", *I notturni di Antonio Tabucchi. Atti di seminario: Firenze, 12-13 maggio 2008*, Ed. Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008: 25-63.
- Tabucchi, Antonio, *Notturmo Indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.
- Id., *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987.
- Id., *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Id., *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Id., *Requiem. Uma alucinação*, Lisboa, Quetzal, 1991, trad. it. *Requiem. Un'allucinazione*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- Id., *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Id., *Marconi, se ben mi ricordo*, Roma, RAI-ERI, 1997.
- Id., *La Gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998.
- Id., *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Id., *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004.

Id., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Anna Dolfi, ed., Milano, Feltrinelli, 2012.

Id., *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Tabucchi, Antonio – Luca Cherici, *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*, Roma, Perrone, 2013.

Weber, Samuel, *The Legend of Freud*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

L'autrice

Veronica Frigeni

Veronica Frigeni ha conseguito nel 2010 la laurea triennale in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Milano con un elaborato dal titolo *Noi vogliamo cantare: il manifesto futurista come discorso retorico*, relatrice prof.ssa Laura Neri. Dopo aver frequentato il Master in Management della Comunicazione Sociale, Politica e Istituzionale presso la IULM di Milano, ha conseguito un MA in Criticism, Literature, Theory presso la Kingston University of London con una tesi intitolata *Walter Benjamin's Modernity: a Humoristic Constellation*, relatore prof. Andrew Benjamin. Attualmente è al primo anno del Dottorato di Ricerca in Italian Studies presso la Kent University, con un progetto dal titolo *The Poetics of the Uncanny in Antonio Tabucchi* sotto la supervisione del prof. Lorenzo Chiesa.

Email: V.Frigeni@kent.ac.uk

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Frigeni, Veronica, "L'inconscio ottico della storia: per una retorica della visione perturbante in Antonio Tabucchi", *Between*, IV.7 (2014), <http://Between-journal.it/>